



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



GRAHAM GREENE: EL SIGLO XX A TRAVÉS DE CUATRO ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

A través de casi tres decenas de novelas Graham Greene diseccionó la historia de su tiempo, la del terrible y convulso siglo XX. En esta ponencia desarrollamos la relación del escritor con el cine a través de una de sus facetas más desconocidas la de crítico cinematográfico, así como cuatro de sus obras en las que se vehicula el pasado siglo a través de momentos históricos determinantes: *El fugitivo*, *Nuestro hombre en la Habana*, *El americano tranquilo* y *Los co-mediantes*.

Palabras clave: Greene. Crítica. Historia. Películas. Siglo XX

Title: GRAHAM GREENE: THE XXTH CENTURY SEEN THROUGH FOUR FILM AD-APTATIONS

Abstract

Through almost three decades of novels, Graham Greene anatomized the history of his own times, that of the terrible and tumultuous XXth century. This paper analyzes the relationship of the author with the big screen through one of his most unknown angles: his work as a film critic and director of four of his works, in which the last century is portrayed through four major historic events: *The Fugitive*, *Our Man in Havana*, *The Quiet American* and *The Come-dians*.

Keywords: Greene. Critic. History. Films. 20th Century

Graham Greene (1904-1991) fue uno de los más prolíficos y reconocidos escritores del siglo XX. A lo largo de su carrera tuvo una promiscua y desigual relación con el cine. Espectador, guionista, crítico e incluso actor y productor esporádico, comprendió que la literatura se transformaría sustancialmente y que el cine sería uno de los modelos en los que se permutaría. Un formato que suponía la evolución definitiva de la palabra en imágenes.

El séptimo arte tuvo una influencia decisiva en su carrera, ya que sus argumentos –y las adaptaciones propias y ajenas– fueron protagonistas de películas cuyas tramas exploraban los conflictos interiores de los personajes y la complejidad de las situaciones, condiciones que configuraron obras universalmente reconocidas y que han potenciado su discurso narrativo en la traslación a la pantalla.

En este sentido sus adaptaciones al cine muestran el espíritu del convulso siglo XX: la revolución mexicana y sus persecuciones religiosas en *El poder y la gloria*, la tiranía de los

dictadores en *Los Comediantes* y *El cónsul honorario*, o la ironía lúcida y cargada de pesimismo sobre la puerta de atrás de los grandes imperios en sus países satélites representada en la Cuba precastrista de *Nuestro hombre en La Habana* son ejemplos de ello.

Su asociación al cine fue permanente. Como escribió en *Una especie de vida* (*A sort of life*, 1971) su padre, director de un colegio, autorizó la proyección de Tarzán a los chicos de los cursos superiores, pensando en su interés antropológico. Su visionado le decepcionó de tal manera que “juzgó al cine con desilusión y suspicacia”, idea que lo acompañaría siempre. Otro de sus recuerdos se refiere a *Sofía de Kravonia* (Ernesto Maria Pasquali, 1916), adaptación de Anthony Hope, en la que le interesó el proceso de reconocimiento de la memoria y la desaparición de la intensidad de las imágenes:

“Entonces vi mi primera película –muda, desde luego–, cuyo argumento me cautivó para siempre: la historia de Anthony Hope sobre una fregona que llega a ser reina. En el momento en que la fregona atravesaba las montañas con su ejército para atacar al general rebelde que había intentado despojar del trono a su marido moribundo, una anciana acompañaba al piano esa travesía, y el toc-toc-toc de las cuerdas desafinadas ha permaneció vivo en mi memoria, mientras que otras melodías se han esfumado de ella; y lo mismo ha ocurrido con el traje de montar gris que llevaba la joven reina. Desde entonces, los Balcanes han sido para mí Kravonia, una zona de infinitas posibilidades”¹³⁴⁷.

Si consideramos la vida del escritor, según su testimonio, como una progresión en el fracaso, el cine supuso una válvula de escape en su doloroso itinerario vital en el que los viajes exóticos y las situaciones políticas complejas fueron un constante escenario de su obra. Greene ejerció trabajos de dudosa reputación en la Oficina del Servicio Secreto Británico en Sierra Leona (1943) y misiones para el MI6 entre 1941 y 1944. En este sentido debemos considerar al escritor, su realidad y su *pantalla* hacia la misma –es decir, sus servicios como espía–¹³⁴⁸. Graham Greene perteneció a la estirpe de agentes que camuflaron su identidad a través de su obra artística y que se formaron y fueron reclutados en las élites intelectuales británicas –el historiador de arte y agente doble Anthony Blunt sin ir más lejos–. De hecho, el caso del escritor fue muy complejo por la cordial relación que le unió a Kim Philby, del que se convirtió en sustituto cuando las sospechas de que trabajaba para los rusos se hicieron eviden-

¹³⁴⁷ GREENE, G.: *Vías de escape* (1980), Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 82.

¹³⁴⁸ Desde 1941, por mediación de su hermana, enrolada en 1938, Greene trabajó para el Servicio Secreto de Inteligencia británico, SIS, que dejó en formalmente tres años después, aunque parece ser que el escritor envió informes hasta principios de los ochenta. Fuster Cancio, Enrique, *El cine de Graham Greene*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008, p. 23.

tes: “No he tenido ningún jefe mejor que Kim Philby. Trabajaba más que nadie y nunca parecía que le costara esfuerzo. Siempre estaba tranquilo, no se alteraba por nada”¹³⁴⁹.

Para Greene el viaje fue otra forma de huir de la desolación de Inglaterra tras la Segunda Guerra Mundial. Gabriel García Márquez, admirador y amigo, particularizó su diáspora como el deseo de una existencia concebida como un juego mortal: “Graham Greene no ha dejado nunca de jugar a la ruleta rusa: la mortal ruleta rusa de la literatura con los pies sobre la tierra” escribió el colombiano en los ochenta. Esa *ruleta rusa*, coetánea de un tiempo trágico en el que la literatura se configuraba como arma que servía para diseccionar la realidad y relatar el siglo. A este respecto, el escritor desconfiaba profundamente de la época que le había tocado vivir:

“Estamos en un tiempo de graves amenazas bélicas con el armamento nuclear y la tensión entre los bloques. Para la gente de mi generación la guerra ha sido algo constante: empezamos con la guerra del catorce, seguimos en los años treinta con conflictos que prepararon la segunda guerra mundial, empalmamos con la guerra de España y, sobre la marcha, con la guerra que duró hasta 1945, para, desde entonces, no dejar de existir ni un momento una serie de guerras locales. Pienso que me ha tocado vivir un periodo lamentable verdaderamente. No hay por tener ninguna confianza en el futuro [...] el siglo XX ha sido especialmente violento y trágico; la muerte y el genocidio han alcanzado dimensiones hasta ahora desconocidas. Es una mala época; una época sin esperanza”¹³⁵⁰.

Como si se tratara de una extensión de su obra, Greene simpatizó con las causas que pudieran aliviar el sufrimiento humano. Al final de su vida denunció a la mafia de Niza y fue amenazado de muerte. Pero como en sus novelas, la cuestión era implicarse en los acontecimientos a riesgo de su propia integridad: “Para morir de un cáncer de próstata prefiero morir de un tiro en la cabeza” confesó a Gabo el 19 de enero de 1983. Para el británico pasar por el horror era la manera de conocerse verdaderamente. Por ello, su obra está impregnada del sentido de culpa, la ruptura, el fracaso, la traición y el sinsentido de la existencia, aderezado todo ello con un caustico sentido del humor que no hace más que acrecentar ese vacío. Una obra cuya densidad fue reflejada, de manera desigual, por la memoria del cinematógrafo.

¹³⁴⁹ MACYNTYRE, B.: *Un espía entre amigos. La gran traición de Kim Philby*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 47.

¹³⁵⁰ GREENE, G. en MARTÍNEZ PUJALTE, M.: *Los espías y el factor humano*, Huerga y Fierro, Madrid, 2004, p. 20.

ERA UN BUEN FILM HASTA QUE EMPEZARON A HACERLO

Graham Greene fue crítico de cine unos seis años. Su reseñas no eran buenas. No eran ingeniosas, ni divertidas, ni originales. Solo eran inteligentes, sencillas, corrientes. Si quieres ser un crítico interesante tienes que tener un poco de chispa. Te puedes equivocar, pero tienes que interesar. Estamos todos en el mismo negocio. Nuestro deber es entretener al público.

Orson Welles

Cuando Graham Green escribió la segunda parte de sus memorias, *Vías de escape* (*Ways of scape*, 1980) fue bastante autocrítico con sus reseñas cinematográficas. Al releerlas cuarenta años después mantenía que había tenido muchos prejuicios modificados por la nostalgia.

En 1922, el aburrimiento y decepción de la vida universitaria los paliaba con la lectura compulsiva de la revista cinematográfica *Close Up*, dirigida en Suiza por Kenneth Macpherson y Bryher y donde colaboraban entre otros Marc Allégret y Vsévolod Pudovkin con artículos sobre el montaje en el cine soviético, así como sesudos trabajos sobre los procesos cinematográficos. Fue un periodo de asistencia a salas de proyección como el Super-Cinema y Electra Palace donde se interesó por la estructura narrativa y los aspectos técnicos que posteriormente reubicaría en sus escritos en *The Oxford Outlook* y *The Times*. Esa pasión la trasladaría a su trabajo como escritor.

Desde 1924 ejerció la crítica cinematográfica en *The Oxford Outlook*, revista universitaria anual, a través de la cual conoció a su mujer Vivien Dayrell-Browning, por las matizaciones que le realizó a una reseña. Posteriormente escribió en *The Spectator* entre 1935 y 1939, para el que incluyó la crítica de cine, donde llegó a comentar tres películas semanales, unas cuatrocientas películas en total, en ese periodo.

Debido a su catastrófica situación económica fue editor de la revista *Night and Day*, por lo que las reseñas de películas y libros se multiplicaron exponencialmente. Esta permanencia en mundo artificioso, al igual que los personajes literarios que creaba, le llevaron a declarar que su vida se había desarrollado con más personajes de ficción que con personas de carne y hueso: “en el transcurso de sesenta y seis años, he vivido casi tanto tiempo con personajes imaginarios como con hombres y mujeres reales [...] las únicas historias que puedo re-

cordar vagamente son las que yo he escrito”¹³⁵¹. En cualquier caso, el cine y la crítica eran motivo de diversión, de huida de los problemas que lo atenazaban como creador literario:

“Esas películas eran una vía de escape: una huida del infernal problema que me creaba en el capítulo seis un personaje que se negaba obstinadamente a adquirir vida, una evasión de una hora y media de la inexorable melancolía que abrumba al novelista cuando lleva demasiados meses recluido en su propio mundo”¹³⁵².

La crítica iba más allá del entretenimiento ya que sus textos fueron reflejo de su filosofía personal, cargados de solemnidad y cinismo en la que distinguía una parte visual y otra literaria. Fue un juez áspero, heterodoxo y sin contemplaciones, lo que le creó algunos contratiempos que arrastraría el resto de su vida. Adolecía de conservadurismo técnico y estético. Fue severo con la aparición del cine sonoro. Como escribió en “Film Aesthetic” y “Film Technique” para *Close-Up*: “me espantó la aparición de las películas habladas (me parecían el fin del cine como obra de arte)”¹³⁵³, que lo alineaba con las opiniones de Murnau o Chaplin que creyeron que el sonoro suponía un atentado a las conquistas visuales del cine y de su independencia de la palabra: “Del silencio proviene su propia y peculiar técnica de interpretación, y en las producciones la belleza debe emerger no el fluir de las sílabas sino de las imágenes visuales; no de las palabras habladas, sino del pensamiento sugerido e igualmente del proceso de color de las películas”.

El escritor británico opinaba que el sonido y el color hacían más popular el cinematógrafo y más vulgares las películas, aunque su juicio varió cuando comprendió la aportación del sonoro y las propuestas que ofrecía al discurso narrativo. Atacó la irrupción del color cuando empezó a conquistar el espectro cinematográfico. En 1935 escribió: “el technicolor hace estragos en los rostros de las mujeres; todas, jóvenes y viejas, tienen la misma piel saludable y curtida por la intemperie” que calificó como “technihorror”.

Su trabajo crítico estuvo jalonado con experiencias que lo humanizaban. Escribió que se dormía durante las proyecciones y la expectación que le provocaba la asistencia a los pases de prensa. Se interrogó por el papel de crítico de cine y su relevancia: “me pregunto a veces si los críticos de cine se toman suficientemente en serio”¹³⁵⁴. Consideraba que la profesión de crítico pertenecía a un engranaje en el que la opinión se convertía en un factor más de la publicidad de la película: “criticar de esta manera no aporta nada al cine. El crítico simplemente

¹³⁵¹ GREENE, G.: *Una especie de vida* (1971), Seix Barral, Barcelona, 1987, p. 9.

¹³⁵² GREENE G.: Graham, *Vías de escape*, op. cit., p. 60.

¹³⁵³ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 61.

¹³⁵⁴ GEDULD, H. M.: *Los escritores frente al cine* (1972), Fundamentos, Madrid, 1997, p. 155.

se suma a la atmósfera de corrupción retórica vaga, publicidad pagada, al ambiente general de Gran Negocio sin escrúpulos”.

La postura de Greene fue muy crítica con respecto a lo que reseñaba. Incluso su minuciosidad le llevó a trascender la crítica dirigida al gran público para centrarse en la estética del cine en artículos más eruditos tales como “A Film Technique: Rhythms of Space and Time” (1928).

Su opinión, al igual que su literatura, era siempre más compleja¹³⁵⁵. Creía que el cine podría abordar temas espinosos, introducir matices en los personajes y argumentar tramas complejas. Fustigó al cine británico al que consideraba la trastienda de Hollywood. Le molestaban sobremanera las producciones de Alexander Korda, al que consideraba un húngaro que hacía películas en Inglaterra ajeno a cualquier concepto inglés, pese a que le gustaban *Las cuatro plumas* (*The Four Feathers*, Zoltan Korda, 1939) o *La jungla en armas* (*The Real Glory*, Henry Hathaway, 1939).

Como espectador y crítico le agradaron *Sombras ominosas* (*Broken Blossoms*, David Wark Griffith, 1919), *Brumas de otoño* (*Brumes d'Automne*, Dimitri Kirsanoff, 1929) y *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Paul Wegener, 1913) películas que vio en su adolescencia o las que coincidieron con el periodo de esplendor del cine mudo tales como *El anillo de los nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), *Metrópolis* (id, 1926), *Warning Shadows* (*Eine Nachtluche Haluzination*, Arthur Robinson, 1922), las películas de René Clair y los maestros soviéticos o *Tierra sin pan* (id, Luis Buñuel, 1933). Le interesaban más los directores que los actores. Le desagradaba la artificiosidad de Greta Garbo y fue uno de los primeros críticos que ensalzó a Ingrid Bergman. Destacaba especialmente a Capra, Chaplin, Lubitsch, Clair y Lang, aunque *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, Frank Capra, 1937) le pareció una película fallida: “no hay nada que diga más sobre el carácter de los hombres que sus utopías”¹³⁵⁶.

En su juventud fue un entusiasta de *The Lodger. A Story of the London Fog*, 1929. Por otra parte, fue uno de los escasos críticos que denostaron la obra de Hitchcock. Le desagradó *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) a la que le achacaba “un deficiente sentido de la realidad” y durante toda su vida criticó al realizador inglés y a todos aquellos que ensalzaron su cine como François Truffaut:

¹³⁵⁵ HITCHENS, C.: *Amor, pobreza y guerra*, De Bolsillo, Barcelona, 2011, p. 90.

¹³⁵⁶ GREENE, G.: en McBRIDGE, J.: *Tras la pista de John Ford*, T&B, Madrid, 2004, p. 699.

“Sus películas se componen de una serie de breves y divertidas situaciones melodramáticas: el botón del asesino caído en la mesa de bacarrá; las manos del organista estrangulado que prolongan las notas de la iglesia vacía... Construye esas situaciones engañosas con gran superficialidad (sin prestar atención a las incoherencias, a los cabos sueltos, a los absurdos psicológicos) y después olvida: no significan nada, o conducen a nada”¹³⁵⁷.

Entre el director y el escritor se generó una animadversión que les impediría cualquier proyecto cinematográfico posterior. Greene se negó a colaborar en el guión de *Yo confieso* (*I confess*, 1953) y le negaría los derechos de adaptación de *Nuestro hombre en la Habana*. Sus pasionales críticas de cine le dieron más de un disgusto. Recordaba que le llegaron sobres con excrementos e incluso tuvo una importante demanda de la Twentieth Century Fox por los comentarios sobre el comportamiento de Shirley Temple en pantalla, que analizaremos detalladamente más adelante.

EL FUGITIVO (THE FUGITIVE, JOHN FORD, 1947)

La adaptación que hizo John Ford de *El poder y la gloria* no dejó indiferente a nadie. Desagradó al novelista y fue calificada como uno de los peores ejemplos de la filmografía del director norteamericano que, lejos de amedrentarse con las críticas, la consideró uno de sus mejores trabajos.

En 1938 y por mediación de sus editores, Graham Greene viajó a México. La experiencia la plasmó en la crónica *Caminos sin ley* (*The Lawless Roads*) un relato que concibió en la primavera de ese año. Narraba la historia de la persecución religiosa iniciada por el presidente Plutarco Elías Calles, en ese periodo vigente en los estados de Chiapas y Tabasco, bajo el mandato de Tomás Garrido Canabal. De ahí surgiría la novela *El poder y la gloria*, un apasionante relato del México corrompido por la explotación petrolífera y la revolución que expresa la preocupación por la persecución religiosa del socialismo como hecho que vehicularía la historia contemporánea: “el demonio estaba preparado para el asalto al desgraciado México”¹³⁵⁸. La novela tuvo una acogida moderada y fue una década después cuando las tiradas de la misma aumentaron.

Hay quien considera que la versión cinematográfica tenía todas las papeletas para convertirse en un fiasco, cuyo proemio hay que buscarlo en la mordacidad de Graham Greene como crítico y sus problemas con las productoras. Su crítica en *Night And Day* de *La mascota del regimiento* (*Wee Willie Winkie*, John Ford, 1937), supuso un escándalo al mantener que

¹³⁵⁷ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 62

¹³⁵⁸ GREENE, G.: *El poder y la gloria* (1940) Edhasa, Barcelona, 2001, p. 83.

Shirley Temple, que tenía nueve años, seducía en la pantalla como si fuera una adulta. “Yo había sugerido —escribía Greene— que Shirley Temple poseía cierta coquetería diestra en atraer a los hombres maduros”¹³⁵⁹, lo que le valió una demanda por parte de la actriz por mediación de la productora. La polémica alcanzó los medios nacionales y el escritor le dedicó bastante espacio en sus memorias en las que transcribió íntegramente el fallo judicial¹³⁶⁰. Del mismo modo, hizo una desafortunada crítica de *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939) que justificó ya que estaban sonando las alarmas antiaéreas en el momento de su redacción.

Hay quien piensa que Ford se vengó del escritor, algo improbable ya que nadie arriesga su patrimonio y prestigio para ajustar cuentas en tal alto grado¹³⁶¹. Ford estaba interesado en la adaptación desde 1941, cuando le dejó la novela a Henry Fonda, aunque el proyecto, que al actor tampoco le gustaba demasiado, cayó en el olvido.

El fugitivo fue la última película de la primera época del joven Ford, o la segunda época, considerada la del idealismo¹³⁶². Fue producida por el director junto a Merian C. Cooper, para Argosy, su agencia conjunta, siendo un proyecto que iniciaba un nuevo periodo. Habían comprado los derechos de la novela a Alexander Korda por cincuenta mil dólares, comprometiéndose con RKO para la distribución internacional de la misma y contó con un presupuesto de un millón trescientos mil dólares.

Ford y su guionista, Dudley Nichols, razonaron que la adaptación no traicionaba el espíritu original de *The Power and the Glory* —que en Estados Unidos se había publicado en una discreta tirada de dos mil ejemplares como *Los caminos laberínticos* (*The Labyrinthine Ways*)—. Nichols consideró que trasladar el papel del sacerdote en ese periodo era complicado debido a la férrea censura que no podía mostrar un cura con la contradicciones y comportamientos descritos en la novela. Nichols señalaba ciertas libertades que se tomó en México y desvirtuaron el original. John Ford, por otra parte, desconfiaba de la aceptación comercial que pudiera tener, considerando sus preceptos religiosos como el motivo fundamental para filmarla.

La película tuvo una cuidadosa puesta en escena ya que Nichols estaba familiarizado con las producciones mexicanas de la época, algo que se trasladó a la pantalla mediante la

¹³⁵⁹ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 63.

¹³⁶⁰ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., pp. 30 y 63-67.

¹³⁶¹ McBRIDGE, J.: *Tras la pista de John Ford*, op. cit., p. 296.

¹³⁶² “Representó el final de una época expresionista”: la ruptura con cierta tradición norteamericana que, a partir de entonces, reconvertiría en un estilo más límpido y diáfano” LOSILLA, C.: *El fantasma de Tom Ford*, *Nosferatu*, 40 (2002), p. 42.

colaboración, de entre otros, del director Emilio “El Indio” Fernández, contratado para trabajar en la película¹³⁶³.

Su marcado sentimentalismo, el hieratismo de los personajes, la linealidad de la historia –que avanza exenta de tensión–, el carácter litúrgico de imágenes como la del niño tullido entrando con una vela a la iglesia o la anécdota de la búsqueda del vino para celebrar misa, la convierten en una obra fallida. Los arquetipos de los personajes de Fonda, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, “abstractos, despersonalizados, en un mundo frío, fracturado y sombrío”¹³⁶⁴ parece que están durante todo el metraje huyendo de algo sino lo hacen de sí mismos.

La fotografía de Gabriel Figueroa, (en principio se pensó en Gregg Toland, pero MGM se negó a prescindir de él) presenta imágenes contrastadas que adolecen de reminiscencias de mística religiosa. Su textura e iluminación nos recuerda a esquemas compositivos del primer Visconti. La película se rodó en apenas cincuenta días en varias localizaciones de México. El espacio permanece indeterminado –“esta novela se basa en la situación de uno de los estados de México hace algo más de diez años”–, lo que sirvió a Ford para plantear la metáfora de un estado ateo espejo de los regímenes comunistas del este de Europa¹³⁶⁵.

La principal crítica al film es que el protagonista, interpretado por Henry Fonda, –en un principio se pensó en Thomas Mitchell– era un personaje místico, como era la película, mientras el protagonista de la novela *El poder y la gloria*, es un sacerdote borracho, un *pater-whisky*, cuyo carácter está determinado por el alcohol: “un poco de bebida hace maravillas en un hombre cobarde”¹³⁶⁶ y que ha tenido un hijo¹³⁶⁷. El autor defendía que era una tesis “más bien teológica: que la vida moral de un sacerdote no afectaba de ningún modo a su función”¹³⁶⁸. Fonda siempre receló de la película. De hecho, después de trabajar en varias producciones con Ford, reconoció que no encajaba en la película y que hubo disensos en la misma¹³⁶⁹.

Contrariamente a las declaraciones de Greene, a Ford le pareció una de sus mejores películas “simplemente disfruto viéndola” o “para mi gusto, quedó perfecta” fueron algunas

¹³⁶³ AGUILERA, C.: *Henry Fonda, el héroe infeliz*, T&B Madrid, 2005, p. 215.

¹³⁶⁴ GALLAGHER, T.: *Ford hasta 1947, Nosferatu*, 40 (2002), p. 22.

¹³⁶⁵ McBRIDGE, J.: *Tras la pista de John Ford*, op. cit., p. 440.

¹³⁶⁶ GREENE, G.: *El poder y la gloria*, op. cit., p. 70.

¹³⁶⁷ “Sabía que era un bufón. Un viejo que se casa ya es grotesco; pero un cura viejo... Se examinó fríamente y pensó que ni siquiera era digno del infierno: no era sino un viejo impotente, ridículo y vituperado entre las sábanas [...] hacía dos años que vivía en pecado mortal continua, sin que nadie le oyera en confesión: nada más que hacer que comer, comer con exceso, pues ella lo cebaba, lo engordaba y lo conservaba como a un verraco de concurso”. GREENE, G.: *El poder y la gloria*, op. cit., pp. 49-50.

¹³⁶⁸ HARWOOD, R.: *Time and the novelist- Graham Greene Interviewed*, en FUSTER CANCIO, E.: op. cit., p. 81.

¹³⁶⁹ BOGDONOVICH, P.: *Las estrellas de Hollywood*, T&B, Madrid, 2009, p. 361.

de sus consideraciones, aunque es probable que haya sido, como se ha mencionado, una de las más irregulares de su filmografía.

El poder y la gloria fue un fracaso en taquilla. Ni siquiera cubrió gastos, recaudando algo más de ochocientos mil dólares. Donal Deward, vicepresidente de Argosy, consideraba que el éxito de las siguientes producciones apenas mitigaba el fracaso de *El fugitivo*¹³⁷⁰. Ford culpó a público y crítica del fiasco. Como contrapunto ganó el Premio Internacional del Festival de Cine de Venecia. El novelista siempre estuvo entelerido de la adaptación: “todo lo que oí decir sobre ella era horrible”¹³⁷¹. En una carta a Tod Gallagher, Greene criticó duramente la filmación.

“Jamás he sido capaz de animarme a ver la película, una completa parodia de mi libro, quizá debido al catolicismo de raíz irlandesa de Ford. ¡El hijo ilegítimo se entregaba al oficial de policía en lugar de al sacerdote!”¹³⁷².

Al final de su vida Greene evocaba públicamente los sinsabores que le causó *El poder y la gloria*, comentando que los buenos directores eran capaces de destruir las mejores obras literarias. Calificó la versión como “intolerable”. Si vio la adaptación televisiva que la CBS produjo en 1961 con Laurence Olivier en el papel de sacerdote y George C. Scott como su perseguidor. Tampoco fue de su agrado.

EL TERCER HOMBRE (THE THIRD MAN, 1949)

Como en la totalidad de sus adaptaciones cinematográficas, Graham Greene mantuvo una postura beligerante hacia los cambios operados por Carol Reed en el guión de *El tercer hombre*, actitud que se fue disipando cuando el apabullante éxito de la película hizo acallar la voz discordante del escritor.

Fue una novela que se concibió desde el principio para ser llevada al cine: “no fue escrito para ser leído, sino para ser visto [...] nunca pretendió ser más que la materia prima para una película”¹³⁷³. Alexander Korda pidió a Greene un guión ambientado en Viena tras la segunda guerra mundial después de su colaboración *El ídolo caído* (*The fallen idol*, Carol Reed, 1948). Al igual que en experiencias anteriores, el escritor le mostró las siguientes frases, que había escrito en el reverso de un sobre:

¹³⁷⁰ FUSTER CANCIO, E.: *El cine de Graham Greene*, op. cit., p. 84.

¹³⁷¹ GREENE, G.: en McBRIDGE, J.: *Tras la pista de John Ford*, op. cit., p. 296.

¹³⁷² GREENE, G.: (7 de marzo de 1979) en Gallagher, Tag, *John Ford: El hombre y su cine*, Akal, Madrid, p. 327.

¹³⁷³ GREENE, G.: *El tercer hombre* (1950), Edhasa, Barcelona, 1998, pp. 9-11.

“Me había despedido para siempre de Harry una semana antes, cuando su ataúd descendió en la helada tierra de febrero, de manera que no di crédito a mis ojos cuando le vi pasar, sin el menor indicio de que me reconociera entre la multitud de extraños del Strand”¹³⁷⁴.

Greene estuvo dos semanas de febrero de 1948 en Viena para buscar inspiración. Poco antes de concluir la estancia en la capital austriaca, un oficial del SIS le dio a conocer el complejo alcantarillado de la ciudad. El británico comenzó el relato en Italia, en Albacapri, un pueblo de apenas cinco mil habitantes en el que se recluía para escribir. La idea central de la novela venía determinada por un tipo de policía que se dedicaba a vigilar las alcantarillas por las que se transitaba clandestinamente en los cuatro espacios ocupados en Viena por las potencias vencedoras, así como por el contrabando con penicilina adulterada.

“Aunque nunca me propuse publicarlo, *El tercer hombre* tuvo que arrancar como relato y no como libro cinematográfico, antes de ponerme a trabajar en lo que fue una interminable serie de transformaciones de un guión en otro”¹³⁷⁵.

El guión nació antes que la novela, ya que Carol Reed y Graham Greene trabajaron en Viena para dar forma al argumento. Realizaron arduas sesiones en las que el autor habló de lo complejo que era adaptar la literatura al cine puesto que había que dar vida a los personajes más allá del escritorio:

“Para el novelista, desde luego, su novela es lo mejor que puede hacer sobre un determinado tema. No puede sino exasperarse ante muchos de los cambios necesarios para convertir su texto en una obra cinematográfica”.

El tercer hombre fue una de las pocas películas en la que reconoció que el final era mejor que libro, puesto que era la conclusión de su novela: “En realidad, la película es mejor que el relato porque en este caso es el relato en su forma más acabada”¹³⁷⁶. Una de las discusiones entre director y autor fue respecto a ese final. El terminación triste fue una sugerencia de Reed, en la que Greene temió que la gente no soportara la secuencia de Alida Valli abandonando el cementerio ante la mirada de Rollo Martins.

Por otra parte, el personaje de Harry Lime es una de una monstruosidad extraordinaria, que desenmascaraba las atrocidades cometidas en nombre de los estados más allá del mal que pudieran provocar. En el caso de Lime, “escogí *lime* no por el árbol, sino por la cal que se

¹³⁷⁴ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 127.

¹³⁷⁵ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 128.

¹³⁷⁶ GREENE, G.: *El tercer hombre*, op. cit., p. 11.

utilizaba en las prisiones para destruir los cadáveres de los ahorcados”¹³⁷⁷ no le importan la gravedad de los delitos –el asesinato de niños– si con ellos era capaz de conseguir sus fines, una metáfora premonitoria de lo que iba a gran parte de la historia del siglo XX:

“En estos tiempos nadie piensa en los seres humanos. Si no lo hacen los gobiernos ¿por qué vamos a hacerlo nosotros? Hablan del pueblo y del proletariado y yo hablo de primos [...] No daño el alma de nadie con lo que estoy haciendo. Los muertos están más felices muertos. No se pierden mucho aquí, pobres diablos”¹³⁷⁸.

A propósito del papel de Harry Lime, uno de los debates de la historiografía del film es el referido a la importancia que tuvo Orson Welles en la misma: “La historia se debe a Graham Greene con quien es imposible competir” mantenía Welles. Cuando fue inquirido sobre las iniciativas que encabezó en el *El tercer hombre*, Welles manifestó que no pretendió apropiarse de la película y la competencia de Reed en la dirección fue exclusiva. Del mismo modo, confesaba que Reed hacía suyas las iniciativas de los miembros del rodaje:

“Pero es delicado hablar del film: he sido muy discreto y me molesta ahora... Todo lo que puedo decirles es que he escrito enteramente el papel de Harry Lime. Era más que un simple papel para mí. Harry Lime forma evidentemente parte de mi obra; es por otra parte un personaje shakespeariano, pariente cercano del bastardo del Rey Juan”¹³⁷⁹.

Welles estableció un contrapunto respecto a la autoría de la historia, que no consideraba del novelista sino de Carol Reed y Alexander Korda. La trama, según Welles, era del propio Korda. Welles mencionó que la película estaba alejada de las pretensiones del novelista ya que:

“No se tomaba la película en serio. <No era un obra de Graham Greene> ¿comprendes? Para la escena de la noria me dio una frase a última hora, se suponía que tenía que decir al llegar la punto más alto: <Mira esas personas de ahí, desde aquí parecen hormigas>. Es casi imposible encontrar mayor cliché”¹³⁸⁰.

La actuación de Welles se convirtió en un ejemplo de la ausencia de un personaje capaz de dominar por completo la escena, como sucedería igualmente con *Laura*, (id. Otto Pre-

¹³⁷⁷ GREENE, G.: *El tercer hombre*, op. cit., p. 12.

¹³⁷⁸ GREENE, G.: *El tercer hombre*, op. cit., p. 163.

¹³⁷⁹ WELLES, O. en RIAMBAU, E.: *Orson Welles. El espectáculo sin límites*, Dirigido por, Barcelona, 1985, p. 50.

¹³⁸⁰ WELLES, O. en BISKIND, P. (ed.): *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 187.

mmiger, 1948) y sobre cómo un personaje a priori secundario puede ser nuclear para toda la configuración de la trama: la participación de Welles en el metraje no sobrepasaba los quince minutos. También influyó en las escenas del subsuelo, que le traerían mal recuerdo por la humedad y que serían determinantes durante la dirección de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958). Por ejemplo la intervención a raíz del reloj de cuco la tomó prestada de una obra de teatro húngara. Welles realizó el papel sin maquillaje.

Alexander Korda, buscando el mercado y la financiación norteamericana, demandó el patrocinio del productor David O'Selznick. El húngaro le informó en todo momento del desarrollo del proyecto y O'Selznick hizo algunas observaciones que fueron tomadas en cuenta durante la filmación. Al productor norteamericano le inquietaba que la película tuviera buena acogida en *su* mercado. La principal preocupación era el papel de antihéroe de Cotten, un escritor de novela barata, un fracasado, fuera el personaje sobre el que se articula la historia. Hizo observaciones sobre la amistad entre Harry y Rollo que le trasladaba la sensación de ser una historia de homosexuales. Por ello se redujeron algunos pasajes sobre la misma que si aparecen en la novela y dificultan al espectador la verdadera naturaleza de la amistad entre los protagonistas. Finalmente la colaboración de David O'Selznick se redujo al préstamo de Joseph Cotten y Alida Valli. Las desavenencias fueron de tal calibre que, pese a tener estipuladas nuevas colaboraciones, cesaron de inmediato tras el rodaje de *El tercer hombre*.

A Greene no le gustó demasiado la adaptación, puesto que consideró que se incidía en el nuevo escenario que estaba propiciando la guerra fría y donde solo la ingenuidad de Rollo Martins permanece incólume ante la degradación de dos sistemas que quieren imponerse. Por otra parte, la desaparición del héroe clásico fomenta la ambigüedad de los personajes constituidos por matices que los alejan de las posiciones absolutas del bien y el mal. El enorme éxito de la película y su trabajo de guionista le llevó a la oscura reflexión de que: "Había procurado escapar de mi prisión escribiendo guiones cinematográficos, pero *El tercer hombre* sólo me condujo a otra prisión más lujosa". La constatación de una relación tormentosa con el séptimo arte.

EL AMERICANO IMPASIBLE (THE QUIET AMERICAN, 1957 Y 2002)

La publicación de la novela en 1955 fue recibida en clave antiamericana, aunque se trataba de la historia de amor de dos hombres por la misma mujer. Fowler, un viejo corresponsal del London Times cuya oficina va a ser cancelada, se resiste a volver a Londres para no perder el amor de la vietnamita Fuong a manos de un joven norteamericano Alden Pyle,

recién llegado a la zona. La desventaja de Fowler es que su esposa, católica, no le concederá el divorcio pese a sus suplicas y la presión de la familia de Fuong para que se case con ella. El triángulo amoroso se convierte en un reflejo de la situación política del país en el que Pyle representará una “tercera fuerza” destinada a desequilibrar la balanza del conflicto entre franceses y vietnamitas anticipando la política estadounidense en el sudeste asiático durante las siguientes décadas.

Al igual que John Ford en *El fugitivo*, Mankiewicz adaptó la novela para su productora, lo que le permitió trabajar de manera independiente. La polémica estaba servida desde el principio puesto que los puntos de vista del director estaban en las antípodas del complejo y sugerente universo desarrollado por Greene:

“Si Ud, lee la novela verá un libro sin humor, amargo y de un antiamericanismo bastante absurdo. Da la impresión de que un funcionario idiota del Departamento de Estado rehusó su visado a Greene y que éste, por rencor, decidió escribir un libro sobre un americano absolutamente imbécil, salido de Harvard a los 27 años [...] virgen, bebedor de Coca-Cola todo el día, e importando materias plásticas en Indochina para hacer bombas. Lo que me interesó de este libro fue ver cómo las emociones de un hombre podía afectar a sus convicciones políticas... la película hablaba de una Tercera Fuerza, era una reflexión sobre el problema. Y el personaje de Claude Dauphin hablaba por mí, particularmente al final”¹³⁸¹.

Para conferir mayor verosimilitud a la historia, Mankiewicz repasó el guión con Edward C. Landsdale, agente de la CIA en el que estaría inspirado Pyle. Graham Greene terminó bastante molestó con la adaptación de *El americano imposible* a la que consideró como un ataque a su libro –y, en menor medida, a su persona–. Mankiewicz acusó a Greene de haber pertenecido al Partido Comunista y de que las emociones y matices que confirió a la historia influyeron en sus criterios. El británico desautorizó públicamente la película. Le dedicó un artículo, “La traición del señor Mankiewicz” al que acusó de utilizarla para asesinar al autor de la novela. Si bien la película se adapta a los hechos de la misma, no traslada los puntos de vista defendidos por el escritor.

La premonitoria novela sobre el conflicto en Indochina y los discutibles criterios de la intervención americana, nos trasladan a un escenario histórico que va más allá del triángulo amoroso de los protagonistas para transcribir el polvorín en el que se convertirá Vietnam años después. El propio Greene publicó una carta el 29 de enero de 1957 en *The Times* en el que atacaba la intervención americana en Vietnam.

¹³⁸¹ MANKIEWICZ, J. L. en HEREDERO, C. F.: *Joseph L. Maniewicz*, JC, Madrid, 1985, p. 170.

Pese a no ser una de las películas referenciales de Mankiewicz: “se trata de un excelente trabajo cinematográfico que [...] contiene suficientes elementos de interés que justifican una visión atenta”¹³⁸² es un trabajo relevante para comprender la posición estadounidense en el conflicto. Fue un fiasco en taquilla en todo el mundo.

Quizá la versión que realizó Philip Noyce en 2002 hubiera hecho que el escritor británico hubiera aplacado sus malas relaciones con el cine. La nueva adaptación, mucho más cercana a la novela y con el reconocimiento histórico de lo que sucedió realmente en Indochina, confiere una carga ideológica novedosa respecto a la historia filmada en los años cincuenta. En este sentido, hay que atribuir parte del mérito a los guionistas Christopher Hampton y Robert Schenkkan.

La realización no estuvo exenta de dificultades, ya que le llevó a Philip Noyce diez años de trabajo para ordenar el proyecto. Protagonizada por un sorprendentemente comedido Brendan Fraser y el siempre solvente Michael Caine incluyó algunas trazas del autor de la novela. Michael Caine había conocido al novelista durante el rodaje de *El cónsul honorario* (*The honoray consul*, 1983). Éste se presentó una noche en un restaurante para comentarle que odiaba la película a lo el actor replicó que nada tenía que ver ni con el guión ni la dirección de la misma. Este encuentro sirvió para que Caine incorporara a su Fowler algunas de las características del escritor: “De Greene copié algunas cosas de su manera de hablar y de sus movimientos. Eran movimientos muy pequeños”.

La película concluye con los recortes de periódicos que indican la escalada de la violencia en Vietnam, que retroalimenta el carácter premonitorio de los terribles acontecimientos que vislumbraba el escritor. La historia se entremezcló en la promoción de la película, ya que debido al contenido político de la misma, fue estrenada un año después de su programación debido a los atentados del 11-S.

LOS COMEDIANTES (THE COMEDIANS, 1967)

Graham Greene había visitado Haití a mediados de los cincuenta recordándolo como una aproximación feliz a los tiempos del presidente Paul Eugène Magloire (1950-1956) en el que conoció a buena parte de los miembros de la cultura oficial del país. Le fascinó que, pese a la pobreza extrema, los haitianos reflejaban la exigua felicidad de un pueblo que percibía los escasos recursos derivados del turismo.

¹³⁸² HEREDERO, C. F.: *Joseph L. Maniewicz*, op. cit., p. 172.

Fueron los acontecimientos de los sesenta los que le espolearon a escribir *Los comediantes* en los que utilizó gran parte de las referencias que encontró en su primer contacto con el país caribeño. De este modo, el personaje del Doctor Magiot está inspirado en un haitiano que fue ministro de Sanidad, al que Greene definía como muy alto, muy negro y con una dignidad antigua. El escritor se había alojado en el Oloffson, que fue transformado en el Trianón de la novela y en el que recuerda que sólo había como huéspedes el gerente del casino y un anciano matrimonio norteamericano que inspiraron a los Smith de la novela.

“La pluma, como una bala de plata, puede hacer brotar la sangre”¹³⁸³. La novela de Greene hurgó en la llaga de la brutal represión política del país y, a partir de ese momento, hubo una campaña de desprestigio dirigida por el sátrapa caribeño François Duvalier. Duvalier atacó personalmente el libro en unas declaraciones a *Le Matin* de Puerto Príncipe –única crítica que le hizo un jefe de estado a una de sus obras–¹³⁸⁴. Años después, la campaña de desprestigio prosiguió y el Ministerio de Exteriores editó un panfleto en francés e inglés calumniando al escritor, injurias que cesaron cuando él observaron que causaba el efecto contrario al que deseaban. A Greene se le definía como: “Mentiroso...cretino... soplón... desequilibrado, sádico, pervertido... un ignorante total... mentiroso por puro placer... baldón para la altiva y noble Inglaterra... espía... drogadicto... torturador”¹³⁸⁵.

La adaptación de *Los comediantes* sufrió todas las calamidades posibles. Una de las incompatibilidades sobre su lectura audiovisual es que fue el novelista quien realizó en guión, siendo además asesor en la filmación. La intervención del novelista provocó que el metraje de la película fuera excesivo trasladando el complejo universo de la novela a la pantalla. En los papeles protagonistas encontramos a Elisabeth Taylor y Richard Burton que, aparte de pareja sentimental, habían trabajado en otras producciones con notables resultados. Además contaba con secundarios de auténtico lujo como Alec Guinness, Peter Ustinov, Liliam Gish –leyenda de la historia del cine–, y la joven estrella afroamericana en ciernes, Jamen Earl-Jones. Pese al guión y el reparto, la película ha sido tildada de irregular por la crítica especializada. Consideramos que este juicio puede ser demasiado duro ya que precisamente esa propiedad es la que más lo acerca al espíritu original de la historia. El papel interpretado por Burton traslada el fatalismo de un personaje que observa como Haití está hundido en una espiral de violencia que genera la corrupción y la miseria más absoluta sin que pueda hacer nada para remedirlo. Matices en los que encontramos ciertas reminiscencias del escritor pese a una vida enmasca-

¹³⁸³ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 276.

¹³⁸⁴ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., pp. 228-230 y 232.

¹³⁸⁵ GREENE, G.: *Vías de escape*, op. cit., p. 277.

rada en un papel que no es el suyo y que termina convirtiéndose en un personaje capaz de desafiar al régimen sacrificándose para crear un nuevo orden que es, a todas luces, imposible.

Alec Guinness escribió con sorna en sus memorias que la discreta acogida de la película pudo ser debida a la participación de un brujo enviado por Papa Doc desde Haití para acabar con la misma¹³⁸⁶. Sea o no la influencia espiritista, lo cierto es que *Los comediantes*, a priori un proyecto ambicioso, supuso otro de los conflictos de Greene con el séptimo arte.

La película fue dirigida por Peter Glenville, que tenía experiencia en Broadway y que había dirigido previamente la adaptación de una obra de Greene, *El cuarto de estar*-. El rodaje, por otra parte, ante la imposibilidad de hacerlo en los escenarios originales, se desarrolló en Cotonou, capital de Dhomey en África:

“No fue una película de gran éxito, pero había una espléndida interpretación, que desgraciadamente no fue apreciada por los críticos, y era la de Peter Ustinov. Era un retrato serio, sabio y sensible de un diplomático triste, lleno de sentimiento y soberbiamente trazado. También me impresionó inmensamente la generosidad de Richard Burton como actor; dio de sí mismo y de su talento más de lo he visto hacer a cualquier estrella. Sin sus actitud de simpatía y tranquila concentración, mi interpretación, que era corriente, hubiera sido un fracaso total”¹³⁸⁷.

Tras el estreno, Alec Guinness y su mujer recibieron una invitación de Papa Doc para conocer el verdadero Haití, que cortésmente declinaron para no terminar, en palabras del británico dando vueltas como *zombies* en algún lugar de Haití¹³⁸⁸.

Greene, como hemos señalado, colaboró activamente en la película. Optó por obviar la estructura de *flashbacks* contrariamente a la novela. El personaje de Brown tiene mayor respeto por el embajador. A Greene no le gustó la dirección, la adaptación del guión y la interpretación de Elisabeth Taylor. También se quejó amargamente de que no se hubiera rodado en blanco y negro.

¹³⁸⁶ “En el primer día de rodaje uno del equipo tropezó en la playa, y se ahorró en menos de un metro de agua antes de que nadie pudiera ayudarlo. Varias personas se quejaron de problemas de respiración, de fuertes dolores de cabeza y profundas depresiones [...] A pesar de las alegres sonrisas en los rostros negros de la población local, había algo de siniestro en la atmósfera”. GUINNES, A.: *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 287.

¹³⁸⁷ GUINNES, A.: *Memorias*, op. cit., p. 292.

¹³⁸⁸ Ibidem.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, Christian, *Joseph L. Mankiewicz. Un renacentista en Hollywood*, T&B, Madrid, 2009.
- Aresté, José María, *Escritores de cine. Relaciones de amor y odio entre doce autores y el celuloide*, Espasa, Madrid, 2006.
- Bogdanovich, Peter, *Las estrellas de Hollywood*, T&B, Madrid, 2009.
- Biskind, Peter (ed.) *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- Díaz Pérez, Olivia, Gräfe, Florian y Schmidh- Welle (eds.) *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
- Diego, José de, *Henry Fonda. El héroe infeliz*. T&B, Madrid, 2005.
- Fuster Cancio, Enrique, *El cine de Graham Greene*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008.
- Gallagher, Tag, *John Ford. El hombre y su cine* (1989), Akal, Madrid, 2006.
- Geduld, Harry M. (ed.), *Los escritores frente al cine* (1972), Fundamentos, Madrid, 1997.
- Greene, Graham, *Vías de escape* (1980), Seix Barral, Barcelona, 1990.
 - , *Una especie de vida* (1971), Seix Barral, 1987.
 - , *El poder y la gloria* (1940), Edhasa, Barcelona, 2001.
 - , *Los comediantes* (1966), Edhasa, Barcelona, 2000.
 - , *El tercer hombre* (1955), Edhasa, Barcelona, 1998.
- Guinness, Alec, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Hazzard, Shirley, *Greene en Capri, Memorias de una amistad*, Península, Barcelona, 2001.
- Heredero, Carlos F., *Joseph L. Mankiewicz*, Ediciones JC, Madrid, 1985.
- Hitchens, Chistopher, *Amor, pobreza, guerra*, De Bolsillo, Barcelona, 2011.
- Macintyre, Ben, *Un espía entre amigos. La gran traición de Kim Philby*, Crítica, Barcelona, 2015.
- Marcus, Laura, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, OUP, Oxford, 2010.
- McBride, Joseph, *Tras la pista de John Ford* (2001), T&B Editores, Madrid, 2004.
- Martínez Pujalte, Manuel, *Los espías y el factor humano*, Huerga y Fierro, Madrid, 2004.
- Rimbau, Esteve, *Orson Welles. El espectáculo sin límites*, Dirigido por, Barcelona, 1985.
- VV.AA., *Nosferatu*, 40, 2002.